

Diana García Simon

***Boquitas pintadas:* el tango más hermoso del mundo**

Introducción

“En *La traición de Rita Hayworth* y *Boquitas pintadas* cuento historias realmente ocurridas. El porcentaje de imaginación es pequeño. Los personajes protagónicos pertenecen a la clase media y de su lenguaje se desprende inevitablemente un torrente de cursilería”, dice Puig en una de sus entrevistas. Y continúa: “Creo que la cursilería nace de un movimiento anímico muy legítimo: el deseo de ser mejor” (García Ramos 1980: 160).

¿A qué se refiere Puig al hablar de un intento de superación? Es posible que se refiera a la búsqueda de un modelo de vida filtrado a través de los medios de difusión, pasto de novedades y modas para la gran masa de descendientes de inmigrantes orientados hacia la radio, las revistas femeninas, el folletín, la crónica deportiva y el cine. Agregamos, después de un punto y aparte, orientados también hacia el discurso tanguero presente a través de la radio en la mayoría de los hogares de esa clase media aludida por el escritor durante la entrevista.

Intentaré demostrar en esta ponencia cómo el texto de Puig se desliza desde la máscara discursiva de una letra de tango hasta la expropiación del contenido de la misma.

Bachtin nos recuerda que la frontera entre la cultura popular y la cultura oficial se encuentra en la frontera de dos lenguajes (Bachtin 1969). Lo que para el mundo renacentista era el idioma del país por un lado y el latín por otro, es para el mundo de un pueblo de provincia en la Argentina de las décadas del treinta y el cuarenta (la novela se extiende todavía una década más) la escisión entre lenguaje doméstico de empleados, trabajadores y pequeños empresarios y la verbosidad ofrecida por los medios de comunicación.

La diferencia, empero, entre el mundo descrito por Bachtin y la crónica de Puig es que esos dos lenguajes no representan dos cosmogonías sino una, escindida. Ese “lenguaje oficial” que se encuentra en documentos, actas, revistas femeninas, artículos periodísticos y también en los tangos, busca ser ensamblado al lenguaje de la cotidianidad.

La apropiación que hace Puig de los textos de tango le permite la distorsión; partiendo de la materia prima, el autor se niega a presentar el producto acabado que el lector espera. Su insurrección provoca un conflicto estético en el público que lo lee (produciéndose la aceptación o negación del proceso identificadorio) a la vez que la reconciliación entre la literatura alta y las formas populares.

Puig recoge una voz conocida, generalizada por la repetición y cerrada a nuevas interpretaciones (el estribillo tanguero), y la refleja destruyendo el código que la soporta.

Según la definición de Sarduy –“En la carnavalización del barroco se inserta, trazo específico, la mezcla de géneros, la intrusión de un trozo de discurso en otro” (en Ambruster 1982: 140)–, Puig carnavaliza entonces los géneros literarios que emprende.

En el caso de *Boquitas Pintadas*, uno de los puntos que la definen como intento “carnavalizador” es la destrucción de los roles jerárquicos, el acortamiento de las distancias entre clases sociales, el limado de las asperezas de los desniveles debidos a educación y origen.

Función del carnaval es también la liberación, fenómeno que se describe doblemente en la novela: la liberación de las figuras a través de la identificación con las figuras del radioteatro o el cine y la catarsis celebrada por el caprichoso *happy end*.¹

- a) la esposa decepcionada vuelve al lado del marido y permanece en aparente armonía hasta su muerte;
- b) la criada asesina eleva su posición social por medio de un matrimonio aventajado y lleva una vida burguesa;
- c) el seductor de la criada recibe su merecido al ser asesinado por ésta;

por medio del asesinato se cubre la mancha en el honor de la maestra del pueblo, amante del seductor.

¹ En este punto disiento con la opinión de Jorgelina Corbatta: “Pero el final feliz no tiene lugar en *Boquitas pintadas* ...” (p. 37).

Entregas

Entrega 1: Era ... para mí la vida entera (LePera): Empezamos con la primera entrega (recordamos que la novela-folletín está estructurada a partir de 16 entregas, aunque éstas a menudo desbordan las premisas de resumen agregando datos a la acción que preceden).

La novela-folletín comienza con un final, el de la muerte de Juan Carlos y su elegía en una revista mensual.

“Fallecimiento lamentado. La desaparición del señor Juan Carlos Etcheperé ...” (p. 9).

Antes de que se nos anuncie esa muerte, tenemos ya el verbo en pasado, (“era ...”). El resto, que sigue acercando el texto al lector, es por lo tanto una retrospectiva de la historia central. Uno de los motivos tangueros por excelencia, la muerte por tuberculosis, está aquí masculinizado: es el hombre el que se muere, después que ha sido “amurado” con la doble significación de estar “entre muros” (recluido en un hospital) y a la vez abandonado por las mujeres con las cuales tiene una relación.

Que al final la viuda ya mayor le brinde el apoyo financiero, es decir que lo transforme en un mantenido (otro motivo circunscripto a la figura femenina del tango), hace que se destruya la primera clasificación del personaje Juan Carlos, que al principio del texto aparece como una mezcla de “lindo tipo de varón” (Cadícamo) y “el muchacho calavera”.

Entrega 2: Belgrano 60 -11 ... (Luis Rubinstein): El tango cuenta de una búsqueda desesperada de comunicación: lo que empieza como equivocación inocente es en realidad una situación provocada por el supuesto amigo de Renée para entablar una conversación, un pretexto —en definitiva— para la autorreflexión. Eso nos dice el tango.

La segunda entrega está escrita en forma de una carta que Nené envía a la madre de su antiguo novio, Juan Carlos, ahora fallecido. Nené, mujer casi inalcanzable para los hombres del pueblo pero humilde empaquetadora de almacén a los ojos del lector, ha dado el gran salto social que significa casarse y trasladarse a la gran capital. Como en muchos tangos, el traslado tiene más de luto por el paraíso perdido que de la felicidad buscada (la tranquila vida del pueblo, las amistades, la soltería).

Desde el principio, la intención de los dos solitarios anhelantes de calor humano se diferencia en un punto esencial (la mujer de la novela y el hombre del tango): el hombre menciona una suerte de modesto *carpe diem*, “hablando soy feliz, la vida es breve”, mientras que Nené se muestra llena de temores y desprovista del deseo de vivir. En ambos casos sin embargo el receptor es intercambiable: “charlemos, Usted es igual”, dice el tango, mientras que la carta que escribe Nené no es recibida por la anciana dama sino por la hija soltera, quien se sirve de ellas para vengar a su hermano muerto.

Hay en la figura de Nené referencias veladas (intertextualidad) con otros tangos. Por medio de la carta nos enteramos de que proviene de un medio humilde pero que ha alcanzado, debido a su encanto personal, a sus amistades y a sus deseos de superación (intentaba siempre pronunciar bien las eses finales), tomar parte de la vida de las familias acomodadas.

“Yo de mi barrio era la piba más bonita,
en un colegio de monjas me eduqué
y aunque mis viejos no tenían mucha guita,
con familias bacanas me traté” (Goyeneche, 1920-25)²

Otro motivo es el de las cartas devueltas (Nené suplica se le devuelvan las cartas que intercambió con su antiguo novio) que aparece más de una vez en las letras tangueras, como pedido o realización:

“Sólo pido mis retratos
y todas las cartas mías”

Aquí lleva Puig la acción hasta el final, haciendo que las cartas sean devueltas, pero no a la destinataria sino a su marido, temor que aparece en el mismo tango:

“soy muy hombre no te vendo
soy incapaz de una intriga:
lo comprendo si es que hablara,
quiebro tu felicidad” (Curi, 1928).

² Reichardt (1984).

Entrega 3: Deliciosas criaturas perfumadas, / quiero el beso de sus boquitas pintadas ... (LePera): Juan Carlos revisa el álbum de fotografías, colección estereotipada de datos (las páginas ya vienen grabadas con títulos como: “Mis venerados tatas” o “Noviando con las chinitas”), y despliega una suerte de *curriculum vitae* ante los ojos del lector. Tangos con historia de vida conocemos muchos pero generalmente se trata de autobiografías femeninas, pinturas de un ascenso o descenso social o intento de justificación de una conducta; cito nuevamente los tangos “De mi barrio”, “Flor de fango”, “Galleguita”, “Maldito tango”, “Madame Ivonne”.

Juan Carlos en cambio, presenta a través de las fotografías y sus apuntes la negación de una biografía: fechas y nombres intercambiables sin acento propio. Una vida dedicada al mundo femenino y definida por él, que más se acerca a Leporello que al don Juan, que pudiera ser retratado por el tango “Si soy así”, que Puig no utiliza sin embargo como caso de intertextualidad directa:

“Si soy así,
qué voy a hacer
nací buen mozo y embalao para querer” (Antonio Botta).

La figura de protagonista masculino necesita ser documentada hasta el detalle para que el resto de las figuras y especialmente las femeninas desarrollen su vida. Juan Carlos es el siempre ausente, al comenzar la novela ya está muerto, más de la mitad de la novela la pasa internado, está escribiendo cartas, consultando a la adivina (donde también principalmente se oye la voz femenina, entrega 6) o soñando con amores, noviazgo y casamiento. En el tango son las mujeres las que cuentan una vida intensa, a las que se les atribuye frialdad, interés, experiencia sexual, racionalidad, dominancia.³ El héroe de Puig tiene poco que contar, y lo hace en lenguaje telegráfico:

“Cita Amalia en la Criolla pedir auto Perico” (p. 52).

³ Reichardt (1984: 171).

Entrega 4: Las sombras que a la pista trajo el tango ... (Manzi)

Entrega 5: ... dan envidia a las estrellas ... (LePera): Se puede considerar que la denominación de los órganos en el tango se mantiene igualmente dentro de los límites de la “cultura oficial”⁴ (no me refiero a los tangos anteriores a “Mi noche triste” (1917), tangos sobre cuya obscenidad se explotaron los hermanos Héctor y Luis Bates en 1936),⁵ y aún así alrededor de los años veinte el tango es aceptado siempre y cuando las orquestas renuncien al tango cantado.⁶ Con “cultura oficial” (Bachtin) nos referimos a aquellos órganos aceptados como entes reducidos en sus funciones: la boca, especialmente la femenina, se nos presenta como órgano fónico (hablando, cantando, prometiendo, mintiendo), fumando, besando y en último caso bebiendo. Además, como se recuerda, los labios femeninos retratados en el tango están pintados de rojo, de rosa, pintados de blanco después de besar a un clown o despintados en el caso de haber sido besados; Manuel Puig tampoco desoye esta premisa y, si bien nos presenta unos labios pintados de rojo carmesí al principio, deja que capítulos más tarde aparezcan de color azul o negros.

Oponiéndose a esta oficialidad del cuerpo humano, Puig comienza la entrega cuarta y la entrega quinta con el despertar, el aseo y el desayuno de Nené, la empleada de tienda, y Mabel, la maestra, presentándolas en toda su dimensión, es decir: las presenta comiendo y las describe con la precisión casi histérica del que enumera la cantidad, la calidad, el sabor de los alimentos que ingieren, e incluso nos da la referencia espacial y temporal de tales acciones.

Entrega 7: ... todo, todo se ilumina (LePera): Volviendo a las cartas que Juan Carlos escribe a sus amigas: el comienzo de la correspondencia se define por el estereotipo usado por el narrador, utilizando

⁴ Dejando de lado las excepciones de tangos como “El choclo”, aunque aún en este caso el subterfugio triunfa por encima de la referencia directa, en contraposición con el lenguaje provocador del tango danzado.

⁵ Reichardt (1984: 152).

⁶ Ibid., p. 10.

una retahíla de lugares comunes con frases que parecieran entresacadas de diversos tangos:

“Al final tanto no yoraste, apenas unas lagrimitas de cocodrilo, que a una mujer al fin y al cabo mucho no le cuesta” (p. 106).

“Y pensar que yo te vi llorar de amor [...]”.

“Y eran todas mentiras ...” (“Mentira”, Celedonio Flores).

El contenido e incluso la expresión de las cartas varía hacia el final de su estadía en el centro hospitalario de Cosquín (entrega 8) cuando Juan Carlos empieza a atisbar la muerte o al menos es presa del miedo (nostalgias de la infancia, actitud responsable ante la enfermedad, planes de futuro). El tango que encabeza el capítulo-entrega (“Yo adi-vino el parpadeo ...”) puede ser interpretado como un juego irónico, el del viajero que busca volver a casa (tal como lo repite Juan Carlos en sus cartas) o el viajero que embarcado en el viaje de la muerte ya no tiene posibilidad de retorno.

Finalmente, las premoniciones sugeridas por los tangos se hacen realidad en la entrega 9 (“Si fui flojo, si fui ciego ...”), en la cual se escenifica la vuelta de Juan Carlos a su pueblo, el abandono por parte de sus dos novias, el alejamiento definitivo de su trabajo en la Municipalidad y las sospechas de un fin trágico.

El tango tiene aquí una función de cierre, acerca más información al lector que el contenido de todo el capítulo; por medio de la metáfora del enceguecimiento por amor o por confianza o por amor a sí mismo, nos muestra a un personaje que habiendo perdido todo —independencia económica, libertad de su propio cuerpo y una no despreciable dosis de su masculinidad al ser abandonado— se prepara a morir.

La muerte de Juan Carlos es vista por las mujeres como una inmolación: “el inocente se nos ha ido y la culpable está viva” escribe la hermana en la entrega 15.

Entrega 10: Sus ojos azules muy grandes se abrieron ... (LePera): La palabra clave en estos versos es “vencida”. Así como en las entregas anteriores no se delimitaba demasiado la individualidad de cada una de las mujeres, es decir el narrador relataba sus acciones de acuerdo a un esquema prefijado que intentaba adaptar a cada historia narrada, aquí se presentan entonces los distintos grados de fracaso de las cuatro mujeres,

la subordinación a un destino irrevocable al cual se entregan sin oposición (recién entregas más tarde se llevará a cabo la rebelión).

- a) Nené, quien fue una vez, por un día, la Reina de la Primavera, arrastra su decepción de haber llegado a Buenos Aires sin lograr “la felicidad” que los radioteatros le prometían;
- b) la sirvienta Raba, después de haber dado a luz a su hijo, debe trabajar en Buenos Aires, es decir, alejada de él, para poderlo mantener;
- c) Celina se va quedando soltera;
- d) Mabel, la maestra, ha afrontado la ruina económica de su familia.

La entrega décima marcaría el punto desde el cual la acción se revierte, es además una de las entregas de mayor correspondencia entre epígrafe y texto.

Entrega 11: Se fue en silencio, sin un reproche ... (LePera)

Entrega 12: ... fue el centinela /de mi promesa de amor (LePera):

Aquí sólo un comentario acerca de el sustantivo “centinela”. El contrapunto centinela de amor-centinela de la comisaría resulta quizás involuntariamente cómico (aunque el contexto no lo sea) por tratarse esta entrega de un informe policial (centinela: guardián, cuidador, vigilante).

Entrega 14: ... la golondrina un día su vuelo detendrá (LePera):

Otro de los motivos tangueros, el de la confesión ante la justicia (“A la luz del candil”, “Sentencia”). Puig propone la inversión al motivo presentando, en primer lugar, a una mujer que confiesa la participación en el crimen de su amante (en los tangos mencionados se trata de un narrador masculino confesando un crimen cometido en nombre del honor).

La mujer (Mabel) ha confesado ya su inocencia ante la justicia, pero esa confesión es negada al lector. Más tarde busca consuelo en la confesión religiosa, a través de este monólogo sabemos de su falta y sabemos que ha mentido a la policía, es decir la golondrina de la cual habla el verso ha detenido su vuelo haciendo una pantomima de confesión: callando más de lo que dice, eligiendo un vuelo sin riesgos que le permite seguir en libertad.

Entrega 16: Sentir, / que es un soplo la vida (LePera): La novela se cierra, como había comenzado, con un aviso fúnebre. En realidad el verdadero fin de la historia es la modificación de la última voluntad de la moribunda. Nélide, la esposa arrepentida vuelta al hogar después de un intento de vida independiente, ya no desea ser acompañada en su último viaje por las cartas de amor de Juan Carlos, sino que pide ahora que se le enlace en sus dedos un mechón del pelo de la nieta. Nélide renuncia al pasado para concentrarse en el futuro. Insisto que la novela tiene un final feliz y que se trata nuevamente de una insurrección con respecto a los textos de la mayoría de los tangos.

Conclusión

Para citar nuevamente a Puig: “A nadie se le puede censurar un intento de superación.”⁷

Pero si bien el intento del que habla Puig fracasa en el plano sociológico y la pretendida elegancia naufraga en la cursilería, en *Boquitas pintadas* la pretendida cursilería ficcionalizada crea una lectura modificada del tango.

Si bien es innegable que la narrativa argentina de los últimos años se remite al tango de una u otra manera, *Boquitas pintadas* sigue siendo una de las obras que más se ha reído con tango (que no de sus personajes protagonistas), dejando de lado pocos ejemplos (Isidoro Blaisten, Juan Carlos Martini, Marcelo Cohen).

La insurrección de la que hablábamos tiene normalmente la función de provocar la risa. Ahora me pregunto: la risa de quiénes provoca este texto, la de los lectores que transformaron el libro en uno de los más vendidos, la de los traductores, que se atrevieron a llamarlo (en alemán y francés) *el tango más hermoso del mundo* (aunque si se remitieran al título tendría que ser llamado *el foxtrot más hermoso del mundo*), la risa de sus críticos, ¿la risa de Manuel Puig?

⁷ Ibid., p. 10.

Bibliografía

- Ambruster, Claudius (1982): *Das Werk Alejo Carpentiers, Chronik der "Wunderbaren Wirklichkeit"*, Frankfurt am Main: Vervuert.
- Bachtin, Michail (1969): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, München: Carl Hanser Verlag.
- Corbatta, Jorgelina (1988): *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*, Madrid.
- García Ramos, Juan Manuel (1980): *La narrativa de Manuel Puig (Por una crítica en libertad)*, Tenerife: Universidad de La Laguna.
- Reichardt, Dieter (1984): *Tango. Verweigerung und Trauer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Rössner, Michael (1996): "Los textos de tango como base de juegos intertextuales", en: Walter Bruno Berg/Markus Klaus Schäffauer (eds.), *Oralidad y Argentinidad*, Tübingen, pp. 174-184.